

耳鳥齋の役者姿絵に関する一考察

——『梨園書画』を中心に——

山口 真有香

はじめに

松屋耳鳥齋（生年不詳～一八〇二、〇三）は、安永年間（一七七二～八〇）から天明年間（一七八一～八八）にかけて活躍した大坂の絵師である。大坂の市井の風俗や芸能を題材に、おかしみを感じさせる独特の作風の作品を残しており、版本や肉筆作品に多くの役者図・芝居図を手がけたことから、これまで役者絵を中心とした上方の「浮世絵」⁽¹⁾との関係性が多く指摘されてきた。

特に耳鳥齋が作画を担当した役者絵本『絵本水や空』（一七八〇）は、天明二年（一七八二）刊行の翠釜亭主人（生没年不詳）による上方初の多色摺役者絵本『翠釜亭戯画譜』に影響を及ぼしたことが知られ⁽²⁾、上方における役者似顔絵の先駆的存在として重要な位置を与えられてきた。松平進氏が『上方浮世絵の再発見』の中で耳鳥齋を「上方役者絵の先蹤」と紹介されているのは、まさにそのためであろう⁽³⁾。

しかし耳鳥齋は、上方役者絵の創始者とはならなかった。『絵本水や空』の刊行後にも芝居や役者を描くことはしたが、役者似顔絵を精力的に手がけることはしなかったと言える。上方における本格的な役者絵の刊行を最初に手が

けたのは、流光齋如圭（生年不詳、一八〇九か一八一〇に没か）であった。もともと役者似顔の扇絵で評判を取っていた流光齋は、顔の表現や描法などに『翠釜亭戯画譜』からの影響が指摘されている⁽⁴⁾役者絵本『旦生言語備』（一七八四）の刊行を皮切りに、やがてその作画活動の舞台を一枚摺にも広げていったのであった。そして寛政期初頭、多色摺版画による上方の役者絵は流光齋によって創始された⁽⁵⁾。その作風は弟子の松好齋半兵衛（生没年不詳、一七九五―一八〇七頃まで活躍）などに受け継がれ、役者絵を中心とした上方の浮世絵の大きな流れを築くことになるのである。この点を留意し、松平氏はやはり『上方浮世絵の再発見』の中で流光齋に対し「上方役者絵の祖」という紹介をされている⁽⁶⁾。

「上方役者絵の先蹤」耳鳥齋と「上方役者絵の祖」流光齋、共に十八世紀後半の上方の役者絵の創始期に活躍した絵師でありながら、「先蹤」と「祖」の違いは大きい。世間に広く発表した役者似顔絵の出発点が役者絵本であったという共通点が見いだせるにも拘らず、両者のその後の展開に大きな違いが現れたのはなぜだったのだろうか。

耳鳥齋の『絵本水や空』が『翠釜亭戯画譜』出版のきっかけとなり、流光齋が『旦生言語備』を出版する頃には上方における役者絵刊行の機運も『絵本水や空』出版時に比べ上昇していたことだろう。しかし流光齋の作風が登場したからこそ上方の役者絵が誕生したと考えるならば、逆に耳鳥齋の作風や表現において、浮世絵に展開し得なかった理由があるものと推測される。

そこで本稿では耳鳥齋と流光齋がほぼ同時期に役者似顔絵を描いた大阪歴史博物館所蔵の書画帖『梨園書画』（一七八八）を取り上げ、両者の表現や画法の違いに注目したい。特に流光齋を「上方役者絵の祖」と位置づけて耳鳥齋との比較を行い、耳鳥齋の表現がどのような点で流光齋と異なっているのかについて、絵画的見地から考察を行いたいと考えている。そのことにより、上方の役者絵の展開における耳鳥齋の位置づけも改めて検証することができればと思う。また『梨園書画』に収められている作品は、版本ではなく肉筆作品であることから、両者の表現がより直接

的な形で検討できるものと考えている。

ところで一般的に「役者絵」という言葉は浮世絵版画の一つのカテゴリーとして、歌舞伎に出演する役者の姿を描いた一枚摺りのものをさす。特に江戸の浮世絵の展開のなかで十八世紀前半の鳥居派による役者絵の創始以来、その流れを受け継いだ一枚摺作品について大きく当てはまる呼称であると解釈している。しかし『梨園書画』に収録されている耳鳥斎、流光斎の作品は、江戸の役者絵に見られるいずれの様式にも該当しにくい。また、収録作品は全て個人が蒐集した肉筆作品であることから、出版物としての版画作品を連想させる「役者絵」という言葉の使用にやや戸惑いを感じるものである。よって『梨園書画』において耳鳥斎と流光斎の描く役者似顔絵に対しては、非常に素朴な絵画表現ではあるが「役者の姿を描いている」という点を各図共通の特徴であると捉え、本稿では「役者姿絵」という言葉を用いて論を進めていきたい。

第一章 耳鳥斎研究の歴史

(一)——これまでの耳鳥斎研究について

まず、これまでの耳鳥斎研究の流れについて大まかに概観しておきたい。

耳鳥斎についての研究は、まず明治時代末から昭和初期にかけて特に多く行われた。主要なものをあげていくと、明治三十九年（一九〇六）の『明星』午年第八号では、『絵本水や空』や『つれづれ眸か川』といった耳鳥斎の版本といくつかの絵本の序文、跋文などが林田春潮（一八七四―一九二二）によって紹介された⁽⁷⁾。明治四十三年（一九一〇）には宮武外骨が主催する『此花』第十枝に井浩水が耳鳥斎に関する小文を寄せており、特に『絵本水や空』の筆致を絶賛している⁽⁸⁾。その翌年明治四十五年（一九一二）には、無記名記事ながら宮武外骨が『此花』凋落号に

「耳鳥齋と鉄鳥齋」を掲載、耳鳥齋の没年の推測や耳鳥齋の作風の後継者と目される鉄鳥齋に関する考察を行った⁽⁹⁾。また外骨は耳鳥齋の『かつらかさね』（一八〇三）を『歳時減法界』として同年に出版しており、耳鳥齋に対する思い入れの強さが窺える。

そして大正九年（一九二〇）六月には、『上方趣味』⁽¹⁰⁾に掲載された大久保恒磨が「松屋耳鳥齋」という一文において耳鳥齋の画風について大坂的風土との関係に注目しながら述べ、滑稽な風情でありながら役者の本質を鋭く描く絵師として賛辞を贈った。大正十四年（一九二五）五月の『上方趣味』では、高安月郎が「上方の浮世絵―大阪の人々」のなかで、与謝蕪村（一七一六―一八三）や上田公長（一七八八―一八五〇）からの影響を指摘しつつ、江戸の鍬形蕙齋（一七六四―一八二四）との比較を試みている⁽¹¹⁾。

近年では、中谷伸生氏を中心にその研究が進められている。また平成十七年（二〇〇五）には伊丹市立美術館において、特別展「笑いの奇才 耳鳥齋！―近世大坂の戯画―」が開催された。版本のみならず多くの肉筆作品が並んだこの展覧会は、これまで図版等でも見ることが困難だった耳鳥齋作品を広く紹介したという点で画期的であった。中谷氏は「耳鳥齋―ある忘れられた戯画作者―」⁽¹²⁾の冒頭で近年の近世絵画史の見直しと再評価について触れ、現在流通している日本美術史概説が大きく見直される際には「耳鳥齋などを一つの柱にして、江戸絵画史はまとめられるに違いない」と述べられた。その言葉を実現するためにも、近年少しずつではあるが確実な進展を見せている耳鳥齋研究について、今後いっそうその内容を深化・発展させてゆく必要があるだろう。

（一）二 耳鳥齋の役者図・芝居図について

『梨園書画』に収められた耳鳥齋の肉筆役者姿絵が、耳鳥齋の芝居・役者関係の絵画においてどのような位置づけにあたるのかを知るため、また前述した『絵本水や空』以外の画業についても補完するため、耳鳥齋が手がけた役



図1 『梨園書画』
用箋 部分



図2 『絵本水や空』中巻
「嵐丈五郎 浮世又平」



図3 『梨園書画』下巻
「嵐丈五郎」



図4 『絵本水や空』上巻
「山村儀右衛門 斧九太夫」



図5 『梨園書画』下巻
「山村儀右衛門」



図6 『梨園書画』下巻「叶ひな助」



図7 『梨園書画』下巻「加賀屋可七」



図8 『梨園書画』下巻「浅尾為十郎」



図9 『梨園書画』中巻「岩井半四郎」



図10 『梨園書画』中巻「中村野汐」



図11 『梨園書画』下巻「中村富十郎」



図12 『梨園書画』上巻「浅尾為十郎」

者、および芝居を扱った作品について筆者の管見の範囲内で少しまとめてみたい。

まず版本では安永九年（一七八〇）前後の京・大坂・江戸の役者の姿を描いた役者絵本『絵本水や空』が挙げられる。見開き片面ずつに勢いのある筆致で舞台姿の役者を描いた墨摺りのこの絵本は耳鳥斎の代表作と言っても過言ではない。極限まで数を絞った描線で役者の特徴を的確に捉え、伝える表現は、耳鳥斎の画技がいわゆる「素人」ではないことを十分に表しているように思われる。本来華やかな芝居の世界を白と黒の世界に描き出した舞台の情景は、「極上枯の正物なり」と跋文で述べられるように実に枯淡な味わいである。

寛政九年（一七九七）には役者絵本『あらし小六過去物語』が刊行された。この絵本は、刊行年の前年に死去した歌舞伎役者・三世嵐小六（初世嵐雛助）の追善本となっており、小六の突然の死と冥土での物語を描いている。役者を中心に扱った版本は以上二冊だが、天明二年（一七八二）刊の地唄の作詞・作曲家を紹介した『歌系図』や寛政九年（一七九七）刊の音曲指南書『音曲鼻毛ぬき』、享和三年（一八〇三）刊の『かつらかさね』には、いずれも芝居に通じる三味線や義太夫といった歌舞音曲に興じる人々が描かれている。

肉筆では「仮名手本忠臣蔵」に題材を得た作品を多く残しており、各段の名場面をそれぞれ一幅ずつに描いた「仮名手本忠臣蔵」（現存九幅、個人蔵）や「仮名手本忠臣蔵画卷」（大英博物館蔵⁽¹³⁾）の存在が知られている。七段目の「祇園一力（茶屋場）」の場面は耳鳥斎の創作意欲を刺激したと見え、「大石氏祇園一力康楽図」（関西大学図書館蔵）や「一力楼戯之図」（個人蔵）では、討ち入りの本意を悟られぬよう茶屋遊びに興ずる大石内蔵助の姿が描かれている。

また、地獄の鬼たちがこの世でさまざまな因果を担った人々を苛む様子を描いた図巻「地獄図巻」（熊本県立美術館蔵、大阪歴史博物館蔵）、「別世界巻」（関西大学図書館蔵⁽¹⁴⁾）では、女形である「おやま」や「歌舞伎役者」、特定の役者を鼻肩にしたり芝居を盛り上げるために活動したりする「手打ち連中」の落ちる地獄が描かれる。これは直接

的に芝居の風景や役者を描いたものではないが、耳鳥齋がさまざまな角度から芝居を取り上げる多彩さを示す例としてここにあげておきたい。

このように見て行くと『梨園書画』に収められた役者姿絵は、現段階では耳鳥齋が手がけた唯一の肉筆役者似顔絵であると言える。また耳鳥齋は『絵本水や空』、『嵐小六過去物語』以外には、役者似顔絵を掲載する出版物を手がけていないことが確認できた。その点は、『旦生言語備』刊行の後も一枚摺役者絵の制作と並行しながら『画本行潦』（一七九〇）、『絵本花菖蒲』（一七九四）といった役者絵本、『眠獅選』（一七九〇）、『桐の島台』（一七九七）といった特定の役者・初世嵐雛助を扱った絵本を多く出版している流光齋と大きく異なる点である。

第二章 『梨園書画』における耳鳥齋作品

（一）『梨園書画』について

それでは、『梨園書画』とは、一体どのような成り立ちのものであろうか。

『梨園書画』は、序文と跋文に記された年記から天明八年（一七八八）前後に編纂されたと考えられる書画帖である。上・中・下の三巻から成り、平成十七年（二〇〇五）に開催された「日英交流 大坂歌舞伎展——上方役者絵と都市文化——」の図録解説の通り全百三十二紙で構成されている¹⁶⁾。上・中巻は役者似顔の扇絵や『旦生言語備』を手がけ、すでに一定の評価を得ていたと思われる流光齋が¹⁶⁾、下巻はやはり『絵本水や空』で注目を浴びた耳鳥齋が担当している。うち役者の姿絵は上巻十九図、中巻十六図、下巻十一図が確認された。いずれも彩色が施された肉筆画で、特に大坂には限定せず、当時芝居が盛んにおこなわれた京・大坂・江戸の三都の役者を描いている。見開きの左右のどちらかに役者の姿絵を配し、もう一方には役者の作とおぼしき俳句が添えられている。それぞれの役者の姿

絵の横には俳名と役者名が書かれているが、役名は書き込まれていない。

この書画帖を編纂した松本奉時（生年不詳、一七九九、一八〇〇年頃没か）の経歴の詳細は不明で、岡田樗軒著『近世逸人画誌』（一八二四）などの記述から与謝蕪村（一七一六〜一八三三）の弟子で山水画をよく学んだこと、ガマの絵を好んで描いたことなどが知られている。また、同じく奉時が天明六年（一七八六）から寛政八年（一七九六）にかけて編纂した書画帖『奉時清玩帖』の記述から、稼業は表具表装家であったこと、『兼葭堂日記』の記述によって寛政二年（一七九〇年）から寛政十年（一七九〇年）にかけて、大坂の硯学として知られる木村兼葭堂（一七三六〜一八〇二）と親しく交流していたことなどが判明している¹⁷⁾。

年代的に『梨園書画』は、この『奉時清玩帖』の編纂とはほぼ平行する形で編纂されている。よく見ると『奉時清玩帖』と『梨園書画』の用箋には左下の部分に「奉時堂」という名前が摺り込まれており、奉時が画帖を仕立てるために詠えた特注品が共通して使用されていることがわかる（図1）。

また『梨園書画』の前文と跋文で述べられる画帖編纂のきっかけが『奉時清玩帖』編纂のそれと同じであることから¹⁸⁾、『梨園書画』は『奉時清玩帖』編纂の延長線上で作成された画帖である可能性が強い。『奉時清玩帖』が多彩な画題、作者の書画を集めたのに対し、『梨園書画』は、役者の姿絵という明確なモチーフに的を絞って編まれている点で両者に構成の違いはあるものの、いずれの書画帖も良質の書画を手元に置いて愛でたい、という奉時の強い意志と愛着を感じずにはいられない。

絵画蒐集に対するこのような奉時の姿勢を考えると、『梨園書画』は役者の姿絵を集めた画帖でありながら、「流光耳鳥の両名手」¹⁹⁾の描く作品そのものに美術的興味があり、そのことが蒐集の動機になったということが推察される。つまり編纂者の奉時は、芝居に全く興味がなかったわけではないとしても、芝居への興味よりも絵画への興味が勝っていたように思われる。またそのことは、『梨園書画』の構成からも見て取れる。

流光齋が担当した上巻は江戸で出版された勝川春章（一七二六～九二）・一筆齋文調（生没年不詳）の『絵本舞台扇』（一七七〇）や『翠釜亭戯画譜』を意識したのか、画面の左右斜め下から身を乗り出したような役者の半身像が描かれているが、同じく流光齋による中巻では、画面を広く使い、実に伸びやかな役者の全身像が描かれている。上巻、中巻と同じ絵師が担当しているながら役者を描く構図に変化を持たせ、鑑賞が単調にならないよう工夫されていることが分かる。そして下巻では、全く作風の異なる耳鳥齋が余白と線の勢いを活かし、役者の全身像を描いている。一揃いの書画帖でありながら各冊ごとに構図や作風の起伏を持たせる配慮には、絵画作品のコレクターであり鑑賞者であった奉時の役者似顔絵に対する美術的興味を感じるのである。

このことは天明期の上方において、役者似顔絵を演劇的興味以上に美術的興味から鑑賞しようとした視点があったことを伺わせ、非常に興味深い点である。

（二）『梨園書画』と『絵本水や空』

『梨園書画』に収められている耳鳥齋の役者姿絵は、前述のとおり下巻に十一図である（一覽表参照）。

役名の記載がないため、描かれた役者たちの演じる役を推測するのは難しいが、耳鳥齋の他作品『絵本水や空』などとの参照を通し、明らかに役名を特定できたのは三図目の二世山村儀右衛門の「仮名手本忠臣蔵」における斧九太夫と十図目の初世風文五郎の「傾城反魂香」における浮世又平、十一図目の初世中村富十郎の「娘道成寺」における白拍子である²⁰。

さて『梨園書画』の耳鳥齋作品について考えるとき、安永九年（一七八〇）に刊行された役者絵本『絵本水や空』の存在を忘れることはできない。『梨園書画』で自由闊達に描き上げられた役者の姿絵の原点は、『絵本水や空』の役者の姿絵に求められるからである。版本と肉筆、墨画と彩色の違いがあるとはいえ、大胆な筆使いながら役者の個性

『梨園書画』下巻収録 耳鳥斎筆 役者姿絵一覧

掲載場所 [掲載巻／掲載見開・左右]	役 者 名	俳 号	役 名	『絵本水や空』にも取り上げられている 役者似顔絵の掲載場所と役名 [掲載巻／掲載見開・左右／役名]
下／二見開目・右	市川団十郎（五世）	三 枿		下／一見開目・左／蓮生
下／三見開目・左	瀬川菊之丞（三世）	路 考		下／五見開目・左／静
下／四見開目・右	山村儀右衛門（二世）	五 上	斧 九太夫	上／四見開目・右／斧九太夫
下／五見開目・右	尾上菊五郎（初世）	梅 幸		下／四見開目・右／工藤祐経
下／六見開目・右	浅尾為十郎（初世）	奥 山		中／六見開目・左／浅尾為十郎
下／七見開目・左	加賀屋可七（初世）	（記入なし）		なし
下／八見開目・左	中村次郎三（二世）	丸 子		上／八見開目・右／薬師寺次郎左衛門
下／九見開目・左	三保木儀左衛門（二世）	蘇 桐		上／九見開目・右／大星由良之助
下／十見開目・右	叶ひな助（二世嵐雛助）	眠 獅		中／七見開目・右／団七九郎兵衛
下／十一見開目・右	嵐文五郎（初世）	（記入なし）	浮世又平	中／八見開目・右／浮世又平
下／十二見開目・左	中村富十郎（初世）	慶 子	白 拍子	上／七見開目・右／藤屋伊左衛門

※役者名下の代数は、便宜上付け加えた。

を的確に表現し、舞台に立つ役者の姿を描写する筆使いは両者に共通のものである。

『絵本水や空』と『梨園書画』では、両者に共通して描かれている役者が多い。前掲の表で確認することができるが、『梨園書画』に描かれている役者十一名のうち十名が『絵本水や空』で描かれている。どちらも当代の人気役者

を描いたことが推察されるため、八年ほどの隔たりではその顔ぶれにほとんど変化がないことも頷けるが、『梨園書画』に取り上げられた役者のほとんどが『絵本水や空』と重なることから、耳鳥齋が『梨園書画』の制作にあたり『絵本水や空』を意識したことが伺える。特に嵐文五郎(図2、3)と山村儀右衛門(図4、5)の姿絵は『絵本水や空』と構図が類似しており、両者の関係性を確認することができる。

『絵本水や空』は、多色摺版画による役者絵の刊行がまだ始まっていなかった上方において、それまで刊行されていた「歌舞伎絵尽」などの絵本番付の類と比べ大幅に役者の顔や姿に写実性を追求した画期的な役者絵本であった。天明二年(一七八二)刊行の翠釜亭主人(生没年不詳)による役者絵本『翠釜亭戯画譜』の序文⁽²⁾にあるように、『翠釜亭戯画譜』の作風に影響を与えた作品として『絵本舞台扇』と共にその名があげられている。当時上方で役者絵の刊行が盛んになることを望んだ人々にとって、『絵本水や空』は江戸の『絵本舞台扇』と同等に肩を並べうる存在だったのである。

そのような『絵本水や空』の系譜を受け継いだ『梨園書画』の耳鳥齋作品は、天明期の上方における役者似顔絵の制作状況を考えると、非常に重要な位置を占める役者姿絵群のひとつであると言いうことができよう。また同時にこの書画帖に収められている流光齋作品も、役者絵創始前夜とも言える時期に流光齋が手がけた肉筆役者姿絵として、その表現を知るうえで貴重なものである。

第三章 『梨園書画』における耳鳥齋の役者姿絵

(三) 一流光齋と耳鳥齋、その表現について

それでは『梨園書画』における耳鳥齋と流光齋の役者姿絵を比較・検証していきたい。

耳鳥齋と流光齋が共通して描いているのは、「浅尾為十郎」「加賀屋可七」「中村次郎三」「三保木儀左衛門」「叶ひな助（流光齋は「嵐雛助」）の五名である。なかでも「叶ひな助（嵐雛助）」と「浅尾為十郎」は、共通する衣装・髪形から同役を演じていることが推察される。

両者を比較してまず目に止まるのは、やはり大きく異なる作画の技法だろう。簡潔かつ勢いのある線で役者の特色をダイナミックに浮かび上がらせる耳鳥齋に対し、流光齋は緻密な筆使いが特徴である。また、筆の線に強弱や濃淡をつける耳鳥齋に対し、流光齋は実に見事な均一の太さの線で描いている。しかし耳鳥齋の線が一定でないのは、画技のつたなさ故ではない。耳鳥齋の描く役者姿絵をよく見ると、衣装部分の線と顔の輪郭の線は明らかに使い分けられているのがわかる。つまり衣装部分は勢いや強弱のある筆使いで演技の動きや躍動感を表し、「似顔」が求められる役者の顔部分では輪郭線を均一な太さの線で丁寧な縁取り、それぞれの容貌の特色を繊細に描き出しているのである。

耳鳥齋の「叶ひな助」（図6）では、大きく踏み出した左足に沿う袴の裾部分は端がかすれ、線の太さも書き出しと「止め」の部分で大きく違っている。しかしそのふくよかな顔を描き出す線は見事に均一であり、微塵のぶれもない。また「加賀屋可七」（図7）や「浅尾為十郎」（図8）にしても、筆の特質を活かした強弱のある線で袴の肩から袖にかけて描き、役者の演技に躍動感を与えているものの、顔の輪郭、耳、鼻などは極めて繊細で硬質な線が支えている。

また耳鳥齋と流光齋を比較して大きく異なるのは、その色彩である。流光齋は実に鮮やかな濃彩を施し、きらびやかな役者たちの舞台姿を描いている。特に「岩井半四郎」（図9）や「中村野汐」（図10）といった女形はもちろん、立役でも襟元や裾、袖口、あるいは刀の鞘に赤を多用し、舞台の華やかさを演出している。また、着物の柄も細かく書き込まれ、舞台の華やぎをそのまま画面に閉じ込めたような美しさである。対する耳鳥齋は、淡彩を用いて役者を

描いている。使われる色数も決して多くなく、鑑賞者によつては流光齋と比べるとやや淡泊すぎる印象を受けることもあるかもしれない。

そのかわり、耳鳥齋の役者姿絵で際立っているのが、黒の表現の豊かさである。役者が着用している着物の袖や帯などに黒を多用し、随所で淡彩の画面を引き締めるアクセントの役割を果たしている。「中村富士郎」(図11)や「叶ひな助」の着物には琳派などで多用される「たらし込み」のような技法を使用し、ともすると淡彩の色調のなかで存在感が強くなりすぎそうな黒い部分をぼかし、印象を和らげている。その結果、着物や帯に対して黒を広い面積で多用しているにも関わらず、決して重くなりすぎず、バランスの取れた画面に落ち着いている。特に「中村富士郎」に見られる黒の使い方は見事である。黒一色の衣装のなかに細かく濃淡をつけ、大胆なグラデーションを抽象的な模様に変化させている。その発想は非常に機知に富み、耳鳥齋の絵画的な洗練を感じさせる。さらに富士郎の扮しているのが「娘道成寺」の白拍子であることを考え合わせると、実際に描かれているわけではないが、芝居好きの鑑賞者の脳裏には富士郎の黒い衣装と舞台背景の桜のコントラストが鮮やかに思い浮かんだことだろう。

同役と思われる扮装で、ほぼ同じ角度から流光齋と耳鳥齋の両者が描いている「浅尾為十郎」を例に、両者の役者の容貌の描き方についても検証してみたい。初世浅尾為十郎(一七三五―一八〇四)は、実悪の名手として宝暦期から享和期にかけて活躍した²²⁾。実悪とは現実的な悪人の役を得意とする役柄で、敵役のなかでも最も重い役を演じ、「容姿魁偉、傲岸不遜、冷血かつ残酷で、悪の華ともいうべき美学をもつべき役」とされている²³⁾。『梨園書画』の制作時期である天明八年(一七八八)頃は番付で実悪の最高位大上々吉に位付けされており²⁴⁾、その実力が伺い知れる。

入念に描き込まれた流光齋の「浅尾為十郎」(図12)は、実に写実的である。どつしりと構えた為十郎の風貌に、熟練の芸が透けて見えるようである。強く引き結んだ口元に大小のしわが細かく描き込まれ、あごから耳元にかけて

淡い青色で髭が表現されている。役者の容姿を細部まで書き込むことによって似顔を成立させる流光斎は、役者姿絵をより実物に近づけて描くリアリズムを追求したと言えることができるだろう。

一方、耳鳥斎の「浅尾為十郎」は、やはり驚くほど簡素な線で描かれているものの、流光斎の「浅尾為十郎」と並べてみても、同一人物を描いていると素直に納得のいくものである。つまりそれだけ耳鳥斎が少ない線で為十郎の特徴を選び抜いてとらえ、表現しているということになる。前述したとおり均一な線で描かれた頬の輪郭は、流光斎に比べ耳鳥斎の方がやや細面に見える。しかし唇の方に向かって弧を描く一本の口元のしわによって為十郎の顔がふくよかであることを示し、実悪の大役者・為十郎の貫禄を損ねていない。そして流光斎に比べはつきりと描かれた目元の赤い隈取りが何よりも為十郎の容貌を印象的なものにしており、実悪の役者としてのシャープな存在感を際立たせている。役者の容姿について強調するポイントを絞ることで似顔を成立させている耳鳥斎の表現は、「見たまま」のリアリズムを追求する流光斎の役者姿絵に比べ、鑑賞者に対し役者の特徴をより強烈に伝えることに成功していると言えることができるだろう。

(三) 役者姿絵に対する耳鳥斎の姿勢

『梨園書画』における耳鳥斎の役者姿絵は、一見奔放に描かれているようでありながら実は部分ごとの線の種類の使い分けや色彩効果、役者の容貌の写実性の追求などについて実に細かく気を配り、表現していることが明らかにあった。流光斎の綿密な作画に比べ、筆の走るままに描いたという印象さえある耳鳥斎の役者姿絵だが、鑑賞者に画面の破綻を感じさせないのは、こういった耳鳥斎の卓越した画技があればこそと思われる。『絵本水や空』の跋文で、この絵は素人の描いたものかという問いに対し、実は極上枯の本物である、と反論するくだりがあるが²³、『梨園書画』の作品を改めて検証すると、その評価の正しさには、十分に頷かされる。

以上の分析を通して、版本を思わせる均一な線による綿密な描写、舞台の華やかさを感じさせる濃厚な色彩による平明感、写真のプロマイドにも通じる役者の容貌に対する写実性など、上方における役者絵創始前夜に、流光齋の役者似顔絵は浮世絵の役者絵的な性質を獲得していたことがわかった。流光齋が上方に先んじていた江戸の役者絵を意識してこの作風を会得したのか、あるいは役者似顔絵を習得する過程で自然と身につけたものであったのかは今後の研究が待たれるが、流光齋がやがて上方の役者絵の創始者となることはごく自然であると思われる作風と表現が確認される。何よりも『梨園書画』における流光齋の流麗な作風は、役者の姿絵を鑑賞することで役者に対する憧れを充足させる、一般大衆の趣向によくかなう性質を持っていたと言えることがきよう。

対して耳鳥齋の役者姿絵は、線の濃淡や太さを変えることで画面に動きと躍動感を与え、淡彩の妙を活かした着彩でウィットに富んだ画面を表出させた。また役者の容貌については、役者それぞれの特徴をより前面に押し出し、ドラスティックとも思われる描写を行った。これらの役者姿絵からは、流光齋の役者姿絵に見られるような役者に対する美しい憧れではなく、もっと冷徹に役者を観察する姿勢が感じられる。役者絵が芝居に対して夢を持つ一般大衆に向けて刊行されるものである以上、耳鳥齋のこのような表現は、流光齋に比べて役者絵向きであるとはいえない。恐らくその点において耳鳥齋の作品には多色摺版画の役者絵に展開する要素が少なく、一般大衆からの求めも役者絵の分野では少なかったものと推測される。

また耳鳥齋の個性が存分に発揮されたこれらの作品を通して、耳鳥齋が役者似顔絵を一つの絵画的主題として捉え、絵師としての美的な感性を存分に発揮して制作に取り組んだ姿勢が感じられる。このことから、耳鳥齋が様式の流行や購入者の好みが重視される浮世絵の役者絵制作に向かわなかったことが納得できるように思われる。出版界にも芝居の世界にも近いところにいたとされる耳鳥齋であれば、『翠釜亭戯画譜』の出版以降、上方でも盛り上がりつつあった役者絵出版の兆しは敏感に感じ取っていたに違いない。

しかしそのなかにおいて耳鳥斎は、自身の表現を変えることなく『繪本水や空』から通じる「極上枯」の世界を描いてみせた。耳鳥斎にとって役者姿絵とは、市場の要求に應えてその形態や画風を変化させるものではなく、自身の画業の一分野として存在するものだったのではないだろうか。

ま と め

『梨園書画』における耳鳥斎と流光斎の作品は、まさに好対照であった。顔の表情や着物のしわ、模様に至りてまで神経を研ぎすまして精密な筆致と濃厚な色彩で役者に迫る流光斎と、ざりざりまで描線の数进行、淡彩のコントラストで役者の芝居や芸を鑑賞者に喚起させようとする耳鳥斎の画風は明らかに異なっている。しかしいづれ劣らぬすばらしい出来映えの作品が並ぶこの書画帖は、実に贅沢な肉筆による役者絵本である。この書画帖の作成を思いついた松本奉時のアイディアには、頭が下がるとしか言いようがない。

確かに、役者似顔絵に対するアプローチの方法が全く異なる絵師でありながら、両者に共通して存在しているのは、基本的に役者の姿を写實的に描き出すという姿勢であったと解せられよう。そのことは役者の演技と芝居に対し、様式美よりもリアリティを求めた上方の鑑賞者の需要傾向とも深くつながっているに違いない。

以上に述べてきたように、耳鳥斎はその絵画的特質も関係したと考えられ、錦絵の役者絵を手がけることはなかった。また、その作風が直接的に後続の役者絵に受け継がれたことも、現時点では明らかにされていない。しかし『梨園書画』において、上方の役者絵で重視され続けた「写実性」を流光斎と共に体現してみせたという点は、初期上方役者絵の展開のなかで大きな意味を持つと考えるものである。

(1) 註

「上方浮世絵」という言葉は松平進氏をはじめ多くの研究者によって使用され、一つの用語として定着した感がある。しかし本来浮世絵とは、江戸に発生の起源を持ち、発展した「江戸絵」を指す言葉であった。作風の展開や特質が「江戸絵」と異なることが明らかになりつつある上方の役者絵に対し、「浮世絵」という言葉の使用が適切かどうかについては、今後の研究のなかで再検討される余地があると思われる。しかしながら本稿では、差し当たり「市井の風俗や時節（浮き世）を写す絵画」という意味で、江戸絵とは異なる特質を持つ上方の役者絵に対して「浮世絵」という言葉を使用したい。

『翠釜亭戯画譜』序文「常恨舞台扇者醜態有余清韻不足 水也空者冷然甚善輕薄 亦甚此譜後出富麗雅淡兼併其宜可謂戲画而正体者也」部分による。

松平 進『上方浮世絵の再発見』（一九九九年 講談社）

註(3)に同じ

(5) 図録『日英交流大坂歌舞伎展——上方役者絵と都市文化』（二〇〇五年 大阪歴史博物館）にも紹介されている通り、現時点で最も早い流光齋による錦絵の役者絵は寛政三年（一七九一）の「二代目中山来助の桃井若狭之介」が確認されている。このことから、流光齋による役者絵創始の時期を寛政期初頭とした。

註(3)に同じ。

(6) 林田春潮「耳鳥齋書目解題」（『明星』午年第八号 一九〇六年 東京新詩社）

井 浩水「奈具梨柿 耳鳥齋」（『此花』第十枝 一九一〇年 雅俗文庫）

(9) （無記名）「耳鳥齋と鉄鳥齋」（『此花』凋落号 一九一二年 雅俗文庫）

(10) 大久保恒磨「松屋耳鳥齋」（『上方趣味』大正九年夏の巻 一九二〇年 上方趣味社）

(11) 高安月郊「上方の浮世絵—大阪の人々」（『上方趣味』大正十四年揚柳の巻 一九二五年 上方趣味社）

(12) 中谷伸生「耳鳥齋——ある忘れられた戯画作者——」（『美術フォーラム21』第六号 二〇〇二年 醍醐書房）

(13) 「仮名手本忠臣蔵画巻」（大英博物館蔵）については筆者は未見ではあるが、『笑いの奇才 耳鳥齋！——近世大坂の戯画——』（二〇〇五年 伊丹市立美術館）中で中谷氏によってその存在が報告されている。

(14) 「地獄図巻」（熊本県立美術館蔵、大阪歴史博物館蔵）と「別世界巻」（関西大学図書館蔵）は、ほぼ共通した内容を持つ画巻である。詳細な考察や比較は中谷伸生「耳鳥齋《別世界巻》」（『関西大学東西研究紀要』第三六輯 二〇〇三年 関西

大学東西研究所) や同「耳鳥齋の滑稽と虚無——近世大阪の戯画」(『笑いの奇才 耳鳥齋——近世大阪の戯画——』「前掲」に詳しい。

- (15) 『日英交流 大坂歌舞伎展——上方役者絵と都市文化——』(二〇〇五年 大阪歴史博物館) 澤井浩一「作品解説『梨園書画』」による。

- (16) 『大坂駄珍馬』(一七八三年序) の「去年春頃より、役者似顔似せ扇はやりける。此画工は流光齋と号し、北堀江亀井橋の住人なるよし。役者の面を似せらる、其妙なる事、譬ふるに物なし。」の記述による。

- (17) 武田光一「奉時清玩帖」(『江戸名作画帖全集』10 一九九七年 駸々堂出版)

- (18) 註(15)に同じ

- (19) 『梨園書画』序文による。

- (20) 他の役者姿絵の役名については役者絵本や評判記の記述等を用いて考証を試みたが、本稿の時点では推測の域を出られないものも多く、明記を避けた。今後さらなる考究を進めていきたい。

- (21) 註(2)に同じ

- (22) 野島寿三郎『歌舞伎人名事典』(一九八八年 日外アソシエーツ)

- (23) 服部幸雄、富田鉄之助、廣末保 編『歌舞伎事典』(一九八三年 平凡社)

- (24) 伊原俊郎『歌舞伎年表』第五卷(一九六〇年 岩波書店)「天明八年(戊申)」の項による。

- (25) 銅脈先生(一七五二—一八〇二)による『絵本水や空』跋文中の「蓋シ耳鳥ノ画ニ於ル。千山二千年。海二千年。極上枯ノ正物ナリ」部分による。

図版典拠 図1、3、5、12は全て大阪歴史博物館蔵

図2、4は『稀複製會叢書』第三十七卷(臨川書房 一九九一年)収録、『絵本水や空』より転載

〈付記〉 作品の調査に際し、大阪歴史博物館澤井浩一氏にはひとかたならぬご協力を賜りました。ここに記し、感謝の意を表します。

——大学院文学研究科研究員——